

NASTAVA POVIJESTI UMJETNOSTI I LIKOVNE KULTURE IZMEĐU DIJALEKTIKE I LINGVISTIKE

(Osvrt uz problematiku srednjoškolskih nastavnih programa)

JOSIP VRANČIĆ
Filozofski fakultet u Zadru

UDK: 7.01:371.214
Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 1984-10-31

U povodu rasprava koje su se vodile oko izrade nastavnog programa Likovne kulture za srednje škole autor se osvrće na dvije osnovne tendencije koje su se tom prilikom ispoljile. Prva, šira, polazeći od suvremene teorije dizajna (totaldizajna, dizajna čovjekove okoline), s određenim filozofsko-antropološkim usmjerenjem, sagledava likovnu kulturu u dinamičkom kontekstu dijalektičkog trokuta priroda — čovjek — djelo (kultura, oblik) razvija ideju likovne kulture iz oblikovnog karaktera sveukupnog čovjekova djelovanja u koordinatama sinkronije i dijakronije. — Drugi program izražava tendenciju promatranja likovne kulture primarno kao učenje »vizualnog jezika« te je prepoznatljiv njegov lingvističko-strukturalistički karakter s potpunom izolacijom oblika isključivo na sinkronijskoj razini.

Kao zasnivač teoretske osnove prvog programa, autor se kritički odnosi prema osamostaljivanju lingvističkog pristupa likovnoj kulturi i prihvaća ga samo unutar šireg dijalektičkog modela, pozivajući se u obrazlaganju na Saussurea, Wienera, Chomskoga, Martineta od lingvista, a na Gropiusa, Maldonada, Eca, Pacia i Argana od teoretičara dizajna i umjetnosti.

U dugotrajnim raspravama oko oblikovanja nastavnog programa predmeta Likovna kultura u srednjoškolskim »zajedničkim programskim osnovama« bila su prisutna dva osnovna pristupa: prvi, širi (zato ga i navodimo prije), proizašao je, u načelu, iz suvremene teorije oblikovanja (teorije totaldizajna, dizajna čovjekove okoline) te je i zadatak shvatio kao projektiranje. Osnovne odrednice likovne kulture je nastojao odrediti u kontekstu dijalektički poimane kulture u cjelini. Drugi, uži, interpretira likovnu kulturu primarno kao »vizualni jezik« te u njemu možemo prepoznati najviše sličnosti s lingvističko-strukturalističkom teorijom. Budući da se radi o vrlo važnoj dionici odgojno-obrazovnog sustava, bit će, vjerojatno, korisno da dvije, za naše vrijeme vrlo karakteristične, tendencije pokušamo potpunije odrediti u njihovim teoretskim osnovama i implikacijama koje one sadrže. Bio sam jedan od koautora prvog programa (točnije autor upravo njegova teoretskog dijela), što će biti vidljivo u toku izlaganja ali, nadam, se, da neće narušiti osnovnu ispravnost u interpretaciji stajališta u kritičkim osvrtima. Volio bih da bude tako.

Da bismo mogli s više razumijevanja pratiti izlaganja, pokušat ćemo najprije ukratko predstaviti oba programa. S obzirom na osnovni metodološki postupak na kojem su izgrađeni nazvat ćemo ih dijalektičkim i lingvističkim, uz nužni oprez zbog takvog pojednostavnjivanja.¹

¹ Programi imaju ponešto neobičan historijat. Na početku rasprava dijalektički koncipiran program je bio prihvaćen kao osnova na programskoj komisiji. Zatim su svi dugotrajni pokušaji da se ostvari neka sinteza ili bar kompromis

I

Dijalektički zasnovan program

Ovaj program² smatra metodu oblikovanja (projektiranja, dizajniranja) ne samo najprikladnijom *metodom* u izradi programa likovne kulture kao nastavnog predmeta nego je smatra i, u osnovi, vrlo prirenim dijelom *sadržaja* tog istog predmeta. Polazeći u širem smislu oblikovnog vida kulture kao sveukupnog čovjekova djelovanja (kulture oblikovanja, oblikovne kulture), *likovnom* kulturom u užem smislu smatra ruđe prostorno-vizualnog oblikovanja. Iz tih razloga je ovaj program dno, u osam nastavnih jedinica, zaokupljen najprije osnovama starije »opće kulture oblikovanja« koja se odnosi na kulturu u cjelini, a zatim koje se tri nastavne jedinice bave specifično prostorno-vizualnim oblikovanjem (ploha, volumen, prostor). Na tim osnovama predviđa se u nastavnom programu globalno upoznavanje likovne umjetnosti i prostorno-oblikovne baštine u prostorno-vremenskim, povijesno-geografskim ravninama. To je istovremeno provjera metode, njeno razvijanje i razbavljavanje kao i potpunije prepoznavanje vlastitog vremena. Raspored programa predviđa u prvom razredu obrađivanje teoretskih osnova prostorno-oblikovnu kulturu staroga vijeka, a u drugom razredu prostorno-oblikovnu kulturu srednjega i novog vijeka.³

Opći oblikovni vid kulture se razmatra kroz pojam oblika, od prvog preko proizvedenog do specifično umjetničkoga, s uočavanjem oblika i njegova komunikacijskog karaktera na dvije razine — denotacijskoj (denotativnoj konvencionalnoj) i konotacijskoj (neposredno oblikovnoj sugestivnoj). Dinamika oblikovnog procesa se uočava pomoću neminovne dištličke matrice, u trokutu međuodnosa priroda-čovjek-djelo (oblik i, oblik), što istovremeno predstavlja i nerazdvojivu dinamičku strukturu bilo kojeg pojedinačnog vida oblikovne dinamike. Pod nazivom »faktor x« uvodi se u sistem faktor neodređenosti, slobode i kreativnosti, odnosno faktor tolerancije u odnosu između sistema i živog. Vjerojatno se dinamika oblikovnog procesa može prikazati i u okviru vrlo složenog kibernetičkog sustava, kod čega bi objektivna (prirodna) i subjektivna (čovjek) stvarnost predstavljali ulazne veličine, a djelovanje njihovu vrijednost; povratna sprega su dijalektički međuodnosi koje možemo shvatiti kao sistem komunikacija, a »crna kutija« je »faktor x.«

prijedloga ostali bez uspjeha jer su zastupnici prvog (nazovimo ga tako) stičkog programa uporno odbijali svaki dijalog. Na kraju rasprava Prosvjetni je definitivno prihvatilo dijalektički koncipiran program. Međutim u fazi usvajanja s jugoslavenskom jezgrom« izvršena je neshvatljiva zamjena. Bez odluke s autorima prihvaćenog programa, bez konzultacije s programskom komisijom, kao »rezultat usaglašavanja« predstavljena je jedna varijanta odbačenog stičkog programa i upućena na provedbu.

Tekst ovoga programa je umnožen kao materijal Zavoda za prosvjetno-pedagošku službu SR Hrvatske, Zagreb, travnja 1982.

Dosljedan realizmu, nužnom u dizajnerskom postupku, računajući sa stvarnošću i mogućnostima i dijalektički program je u stvari određeni kompromis trenutka, ali su u njemu naglašeni osnovni principi njegova daljnje razvijanja. On se može djelotvorno razvijati isključivo u samoj praksi uz aktivno sudjelovanje ne samo stručnjaka koji obrazuju nastavnike nego isto tako i uz suradnju izvođača programa (nastavnika srednjih škola) i samih učenika.

U trećoj metodičkoj jedinici opće teorije usredotočuje se pogled na samu *oblikovnu strukturu* i proces strukturiranja po sebi, kao, uvjetno rečeno, samostalan proces. Bilježimo dvije bitne kategorije: elemente i načela. Kategoriju osnovnih oblikovnih elemenata u vidu skale od točke, preko crte, svjetla, boje, volumena, prostora, zvuka do riječi; a kategorija načela sadrži principe odnosa po kojima se elementi povezuju unutar oblikovne strukture (kompozicije) kao što su simetrija, razmjer, omjer, suprotstavljanje, stupnjevanje itd.

Četvrta metodička jedinica na temelju osnovnih elemenata i njihovih složenijih oblika razvija široki *sustav svih oblikovnih područja*, od monomedijskih, preko multimedijjskih i oblikovanja životne sredine do prostorno-vremenskih stilova i civilizacija u cjelini.

U petoj jedinici se ukazuje na *povijesni vid oblikovanja* kao najšire konkretizacije u vremenu i prostoru sa specifičnostima koje iz toga proizlaze (nacionalni i povijesni stilovi) kao i pitanja kontinuuma odnosa prošlost-sadašnjost-budućnost.

U posljednje tri jedinice teorije oblikovanja program usredotočuje svoju pažnju neposredno na *kompleks prostorno-vizualnog oblikovanja*, na kompleks plohe, volumena i trodimenzionalnog prostora primjenjujući na njih već razrađenu opću teoriju oblikovanja.

Osam nastavnih jedinica uvodnog teoretskog dijela (globalne opće teorije oblikovanja) omogućava da se preostali, glavni dio zalihe nastavnih sati ispuni razmatranjem ostvarene oblikovne kulture, kulturne baštine, u prostorno-vremenskim, odnosno povijesno-geografskim koordinatama, utvrđivanjem njezina aktualnog trenutka, u cjelovitoj životnoj organičnosti, u logici susljednosti, između prošlosti i budućnosti.

Lingvistički zasnovan program

Polazeći od uvjerenja da je jezična matrica ne samo najkarakterističnija nego upravo bitna za likovnu kulturu, ovaj se program isključivo usredsređuje na likovno obrazovanje kao učenje likovnog jezika, ne tražeći za njega nikakav širi kontekst, nego ukazujući na paralelne korelacije s drugim područjima kulture.⁴ Osamostaljujući na taj način vizualni oblik (formu) razrađuje njegov komunikacioni mehanizam. Nastavnu građu dijeli u dvije nastavne cjeline, od kojih je prva »Formalno zajedništvo likovnih medija«, a druga »Medijske, tehničke i historijske različitosti likovnih djela«.

Formalno zajedništvo likovnih medija se razrađuje kroz dvije nastavne teme, tj. »Likovni elementi« i »Temeljni tipovi organizacije likovnih elemenata«. Pod likovnim elementima se poima: crno-bijeli odnos (tonski kontrast), boja (koloristički kontrasti, obojenost, boja kao znak). Zatim se obrađuje »Granica između tonskih i kolorističkih pojava«; u tom okviru se govori o plohi, oplošju, liniji. Temeljni tipovi organizacije likovnih elemenata se odnose na »odnos veličina i količina, omjer, razmjer«, a zatim na »proporciju i perspektivu«, »kompoziciju« i na kraju dolazi »Prikaz kao odrednica kompozicije« u smislu osnova ikonografije.

⁴ Tekst ovoga programa objavljen je u *Vjesniku Republičkog komiteta za prosvjetu, kulturu, fizičku i tehničku kulturu SR Hrvatske*, IV/13, Zagreb, 8. V 1984, str. 4—8.

Drugi dio nastavne cjeline, »Medijske, tehničke i historijske različitosti likovnih djela« obuhvaća sljedeće nastavne jedinice: U odnosu na plohu govori se o afirmaciji i negaciji plohe, afirmaciji plohe u slikarstvu, negaciji plohe u slikarstvu i u arhitekturi, zatim o odnosu prema rubovima i samostalnoj i nesamostalnoj slici (vrstama slikarstva). U odnosu na volumen javljaju se sljedeće nastavne jedinice: afirmacija i negacija volumena u skulpturi, afirmacija i negacija volumena u arhitekturi, tektoničnosti i atektoničnosti, ravnoteža, vezana i samostalna skulptura. Odnose prema prostoru obrađuju jedinice: afirmacija prostora, negacija prostora, oblikovanje prostora, arhitektonske konstrukcije, odnos volumena i prostora u urbanizmu.

Čitav lingvistički koncipiran nastavni program razvija teoriju na primjerima iz likovnih umjetnosti i korelacijama s drugim područjima te ne predviđa posebno upoznavanje likovne umjetnosti u povijesnom slijedu. (U tom pogledu on nije usaglašen s jugoslavenskom jezgrom, koja predviđa u prvom razredu upoznavanje likovne umjetnosti do sredine XIX st., a u drugom razredu pregled suvremene umjetnosti.)

II

Zatvorena egzaktnost apstrakcije

Bitna razlika između dva nastavna programa proizlazi već iz izbora metode. Lingvistički se razvija na tragu lingvističkog strukturalizma kao svog ishodišta, a to znači da se namjerno i načelno zatvara na uže područje, dostupno sistematizaciji. U tu svrhu on vrlo strogo ograničava svoj interes s jedne strane na oblik, strukturu oblika, a s druge strane na njegov komunikacioni karakter, sintagmatsku i paradigmatičku razinu njegovih mogućih preoblikovanja. Takvom polaznom odlukom dobiva se na jasnoći projekta, dobiva se mogućnost da se preduzeti zadatak dovrši u zadanim granicama, zatvori kao mehanizam koji funkcionira sam po sebi i u sebi, isključujući svaku drugu izvanjsku funkcionalnost, tj. *ne tražeći istraženoj strukturi njeno mjesto u superstrukturi*. Orijentacija prema složenoj superstrukturi opterećuje osnovno strukturiranje unutar zadanog sistema i čini ga manje jasnim, više otvorenim i »nedovršivim« (!), i zato ga lingvistička metoda odbacuje. Ona čuva za sebe povlasticu, da se bavi isključivo jasnim i jasno omeđenim činjenicama, a što kod toga ipak i njen središnji predmet promatranja ostaje nedorečen, zbog neodređenosti njegova mjesta u višoj strukturi, to se ne smatra činjenicom od posebne važnosti. (Doživljaj »jasne spoznaje« kod istraživača zasjenjuje ove nesuglasice na »periferiji« stvari!) Međutim ovakvo zatvaranje u okvire unutarnje metodološke strogosti jezičnog sistema (*langue*), njegovo izdvajanje iz njegove prirodne superstrukture, a jednako tako i odvajanje od njemu nedohvatne žive jezične prakse (parole, živa riječ, govor) dovodi istovremeno u pitanje primjenljivost takvog sistema u samom životu. (Od života do apstrakcije je relativno lagan put, ali u obrnutom pravcu on očito postaje mnogo složeniji.) Ne vrši li se odviše pojednostavnjenom primjenom apstraktnog sistema nasilje nad životom? I to — dvostruko nasilje. Život je totalitet i ne podnosi oštra izdvajanja. Nijedan njegov organ ne djeluje ne živi sâm po sebi. Život ne dopušta odvajanje mehanizma od njegove funkcije.

mu smisao. On očito nije samostalno tijelo koje se organizmu dodaje. To su činjenice koje ukazuju na svu opasnost kojoj se izlažemo promatrajući mehanizam nekog sistema odvojeno od njegove svrhe.

Lingvističko-komunikacijska matrica, kakva se danas nameće u interpretaciji umjetnosti, postavlja teške probleme u bitnom određenju njenih izgleda na tom području; poteškoće se još umnožavaju ako se radi o njoj primjeni na tlu odgoja i obrazovanja. Situaciju je dobro formulirao poznati talijanski semiolog i komunikolog Umberto Eco:

»... šta se događa na nivou sadržaja? Kako teorija informacija (Kao što će se vidjeti iz konteksta, problem je potpuno analogan lingvističko-strukturalističkom. — J. V.) može zahvaliti jedan kontinuum semantičkih mogućnosti koje primalac može pripisati poruci ali je svima nepoznat mehanizam njegovog izbora, dok neka strukturalna semantika ne bude uspela (a nije zamislivo da može uspjeti do kraja, a u svakom slučaju ne jednom za svagda) da svrsta u pertinentne opozicije celu formu sadržaja, ili Globalni semantički sistem?«⁵

Ne odgovara li djelomično na ovo pitanje, i ne nastavlja li tu istu misao Noam Chomsky govoreći:

»Prema tome, potrebno je pozvati se na *neki potpuno nov princip*; po rečima kartezijanaca, treba pretpostaviti drugu jednu supstancu, čija je suština *misao, pored tela sa njegovim esencijalnim osobinama semantičnosti i kreiranja*. Ovaj novi princip sadrži izvesno 'stvaralačko svojstvo', najupadljivije u onome što bismo mogli nazvati 'stvaralačkim vidom upotrebe jezika', a to je distinktivna moć čovjeka da izrazi nove misli i da pojmi potpuno nove izraze misli u okviru jednog 'ustanovljenog jezika', jezika kao proizvoda kulture podređenog zakonima i principima koji su delimično samo njemu svojstveni, a delimično odrazi opštih osobina uma. *Ovi zakoni i principi ne mogu se formulisati* čak ni pomoću najpodrobnije razrade koncepcija svojstvenih analizi ponašanja i interakciji fizičkih tela...«⁶ (kurziv J. V.)

U diskusiju se uključuje i drugi vrhunski lingvist naših dana André Martinet:

»U stvari struktura se u jeziku manifestuje *samo kao jedan aspekt njegovog funkcioniranja*. Raznovrsnost funkcija dovodi do stvaranja hijerarhije među činjenicama, što implicira razliku između centra i periferije pa stoga za njihov opis *treba upotrijebiti i različite metode*. Funkcija je kriterij lingvističke realnosti«.⁷ (Kurziv J. V.)

Uostalom ovu urođenu ranjivost strogog lingvističkog strukturalizma vjerojatno je već osjećao i njegov, gotovo bismo mogli reći, »usputni« začetnik Ferdinand de Saussure,⁸ a analognu sudbinu s njim dijeli i Norbert Wiener,⁹ otac kibernetike i teorije informacija.

⁵ Umberto Eco, *Estetika i teorija informacije*, Beograd, Prosvjeta, 1977, str. 29. — Na isti problem ukazuje Ecco i u svojim semiološkim studijama pod naslovom *Odsutna struktura (Struttura assente)* aludirajući na nemogućnost da današnja strukturalistička semantika obuhvati bitno u estetskoj strukturi. Kod nas je knjiga prevedena pod posve opisnim naslovom: *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, Nolit, 1973.

⁶ Noam Chomsky, *Gramatika i um*, Beograd, Nolit, 1979, str. 189.

⁷ André Martinet, *Jezik i funkcija*, Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1973, str. 14.

⁸ Postojeći strogi »sosirowski« strukturalizam ni u kojem slučaju ne izražava osnovno opredjeljenje svog autora. Činjenica je, naime, da u njegovu ranom epohalnom djelu, koje je napisao kao dvadesetjednogodišnjak (*Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indoeuropéennes*), vrlo važnu ulogu igra intuicija. (Radi se naime o pretpostavkama koje su potvrđene tek nekoliko desetaka godina kasnije.) Činjenica je zatim da je njegov *Tečaj o lingvističkim rezultatima* (1916) bio prvi pokušaj da se lingvistička teorija postavi na čvrst temelj.

To su ozbiljne stvari, rekao bi Chomsky, i kad se stroge sistematizacije nameću životu ne bi trebalo ostati gluh i slijep za otpor koji život pruža takvom postupku, ne treba ostati neosjetljiv na *patološke promjene života koje takav postupak uzrokuje*. Upravo umjetnici su oni seizmografi koji najzujbudljivije upozoravaju na te pojave. Tema otuđenja je u velikoj mjeri upravo takvo upozoravanje. Podsjetimo se samo npr. na Ionescovu »Lekciju«¹⁰ ili na apsurdnost pretvaranja žive stvarnosti u isključivo jezični iskaz kako ga je opisao G. G. Marquezu alegoriji o zaboravljivosti stanovnika sela Makonda,¹¹ a Saul Below, kao jedan od mnogih, izričito o tome govori u svom razgovoru s dopisnikom Panorame: »Štampa, pa i sveučilište, stvaraju niz 'prikazivanja' pravog života, stvaraju, tako reći, supstitutivne iluzije na osnovi kojih se više dobro ne zna što je i gdje je stvarnost. Ta zamjena realnih stvari s njihovim surogatima imala je duboki utjecaj na ljudske osjećaje, patvorivši ih do te mjere da iluzije izgledaju istinitije od istine.«¹²

izazova lingvistike njegova vremena; izazvan, on tu razvija ideju o jeziku uopće, kao znanstveni jezični sistem, iako »bez oduševljenja«, s osobnim uvjerenjem o »priličnoj ništavosti svega što se na kraju krajeva može učiniti u lingvistici« i s »najvećom željom da se ne bavi jezikom uopće«. On se, ipak pomiruje s idejom da će o svojim shvaćanjima o lingvistici napisati knjigu, a tek onda će moći »nastaviti svoj rad tamo gdje ga je ostavio«. Međutim planiranu knjigu nije nikad napisao, održavao je predavanja na temelju kojih su njegovi učenici objavili *Tečaj opće lingvistike*. Tako se Saussure nije uspio odvojiti od »bavljenja jezikom uopće«, i nikad se nije vratio svom radu »tamo gdje ga je ostavio«, a njegovo ime nosi nešto što je za njega osobno značilo samo perifernu preokupaciju. (Prema: Ferdinand de Saussure, *Opšta lingvistika*, Beograd, Nolit, 1969. Predgovor Sretena Marića, str. XVII.)

⁹ Neka mi u prilog općoj temi kao što je izdaja učitelja bude dopušteno navesti i slučaj oca kibernetike i teorije informacija, Norberta Wienera. (Ova se teorija, uostalom, isprepliće i nadopunjuje s lingvističkim strukturalizmom.) On, koji je svojoj knjizi o kibernetici dao izrazito humanistički naglašen naslov *Ljudska upotreba ljudskih bića (The human use of human beings)* (u prijevodu na naš jezik se umjesto toga u naslovu pojavljuje samo izvorni podnaslov djela *Kibernetika i društvo*), pa i u samom tekstu ispoljava vrlo široke humane implikacije svoje teorije i izravno pruža otpor svremenim scientističkim i tehnicističkim nehumanim tendencijama izjavljuje, s mjerom ogorčenja: »Sem toga, ja ne protestujem samo protiv podsecanja intelektualne originalnosti teškoćama komunikacija u savremenom svetu, već još više protiv sekire koja je zasekla u koren originalnosti usled toga što ljudi koji su izabrali komunikacije kao karijeru tako često nemaju više šta da kažu«. Ili nešto ranije u istom tekstu: »Drugim rečima, kada postoje komunikacije, a nema potrebe za komuniciranjem, i kada postoje prosto zato da bi neko mogao steći društveni i intelektualni prestiž dušebrižnika komunikacija, kvaliteta i komunikativna vrednost poruke padaju kao olovni teg«. (Norbert Wiener, *Kibernetika i društvo*, Beograd, Nolit-1964, str. 167 i 168.)

¹⁰ U svom djelu Ionesco prikazuje apsurdnost odnosa učitelja i njegovih učenika, kad učitelj, uz potpunu neosjetljivost za ljudskost učenika, razvija apstraktne, često besmislene konstrukcije koje i njega samoga denaturiraju. Na kraju učitelj ubija učenicu, a proces se obnavlja s novom učenicom koja se najavljuje... (Eugène Ionesco, *Čelava pjevačica i drugi antikomadi*, Zagreb, Znanje, 1981, str. 39—73.)

¹¹ U selu Makonde pojavila se nesаница, koju su stanovnici primili čak sa zadovoljstvom jer su osjećali da će tako imati više od života, budući da se kao posljedica nespavanja nije pojavljivao zamor. Međutim pojavio se umjesto toga opći zaborav te su od tada ljudi morali na svakom predmetu zapisivati njegovo ime i način upotrebe. Stvarnost se pretvorila u verbalni opis. Djeca više nisu ni vidjela kravu, ali su znala sve o njoj. (Gabriel Garcia Marquez, *Sto godina samoće*, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1978, str. 50 i dalje.)

¹² Navedeno prema: »Osjećam se manje upletenim«, *Sedam dana*, *Vjesnik*,

Bitna nezatvorivost života

Nasuprot plošnoj, sinkronijskoj, razini lingvističkog koncepta, dijalektički koncept, u smislu metodologije dizajna, polazi od *multidimenzionalnosti konkretne životne prakse*. Znanstvene informacije i sistematizacije su za njega samo jedan od izvora relevantnih podataka i djelotvorno sredstvo za globalno provjeravanje osnovnih metodoloških postupaka. Metoda je to mnogo složenija, a zato i generalističkija (nasuprot specijalizma lingvističke metode¹³), ne samo interdisciplinarna nego u svom polazištu transdisciplinarna te uz znanstvene metode uključuje i određene filozofske i kreativno umjetničke elemente kojima se jedino može premostiti onaj jaz koji dijeli teoriju od prakse, onaj prostor u kojem se susrećemo s pojedinačnim, slučajnim, stvaralačkim, prostor lingvističkim rječnikom označen kao razlika između jezika kao sistema i govora kao žive riječi. Dijalektička ili, bolje rečeno, dizajnerska metoda je metoda operacije »in vivo«. Stvari se ne umrtvljuju da bi se na njima vršila intervencija, nego ih se promatra žive, cjelovite, a budući da su one samo u pojedinostima ili pojedinim specijalnim vidovima dostupne jezičnim znakovima, njihova cjelovitost se spoznaje iskustvom, promatranjem i, na kraju, kreativnim činom. Taj čin je uvijek rizik, ali ništa veći od rješenja koje polazi od samo djelomično utvrđenih činjenica, a rizik je vjerojatno i manji ako se radi o autentičnoj kreativnosti.

Što zapravo znači to okretanje prema postupku »u živo«? Znači da ne polazimo od apstraktnih teoretskih pretpostavki kao što je osamostaljeni vizualni oblik ili kao što je pojam jezičnog sistema. Polazište u dizajnerskom, projektantskom postupku, je u ovom slučaju i prije svega: faktor čovjek, čovjek kao subjekt odgojno-obrazovnog procesa. Drugi faktor koji određuje pravce traženja rješenja je objektivna stvarnost u kojoj taj čovjek živi, u kojoj će živjeti, i u kojoj on predstavlja djelatni element. Treći faktor je odgojno-obrazovni sistem kao cjelina a u koji treba organski ugraditi njegovu dionicu (ob)likovne kulture kao njegov integralni dio, a ne kao dodatak.

Vrlo je ohrabrujuće kad ovako postavljeni zadatak možemo, u načelu, prikazati u vidovima različitih metodoloških postupaka. Možemo ga prikazati dijalektičnom shemom u kojoj se naš program-projekt pojavljuje kao djelo, tj. kao treći član dijalektičkog trokuta koji proizlazi iz međudjelovanja objektivnih faktora i subjektivnog faktora čovjek. Možemo zadatak prikazati i kao složeni kibernetički sustav u kojem se metodom povratne sprege između dva sistema, subjektivnog i objektivnog, pojavljuje program kao željena vrijednost. Možemo zadatak prikazati i strukturalistički u kojem program (ob)likovne kulture određujemo na složenim višestrukim relacijama, s jedne strane unu-

¹³ O tome Chomsky, »Ovakvo sužavanje žiže posmatranja može se opravdati ako ono vodi ostvarenjima od istinskog intelektualnog značaja, ali u ovom slučaju mislim da bi bilo veoma teško pokazati da je sužavanje raspona dovelo do dubokih i značajnih rezultata. Pored ovoga, dolazila je do izražaja prirodna ali nesrećna tendencija 'ekstrapoliranja' od minimalne količine znanja do koga se došlo brižljivim eksperimentalnim radom i strogom obradom podataka, ka pitanjima od znatno šireg značaja i velike društvene važnosti. Ovo je ozbiljna stvar.«... »...verujem, da u gotovo svakom domenu društvenih nauka o ponašanju rezultati postignuti do danas ne podržavaju takvu 'eksploataciju«. (Noam Chomsky, *Gramatika i um*, Beograd, Nolit, 1979, str. 180.)

tarnje strukture oblika a s druge strane njegovim mjestom i relacijama na razini superstrukture u cjelovitosti čovjekova djelovanja.

Slikovito rečeno, zadatak se pojavljuje kao interpolacija, gradnja kuće unutar već ostvarenog životnog prostora. S jedne strane — objektivne okolnosti, prostorne, društvene, klimatske, oblikovne, tehničke i dr., a s druge strane — potrebe konkretnog čovjeka i društva i njegova življenja daju određena čvrsta uporišta unutar kojih se kreativnim postupkom mora ostvariti rješenje. Da li je potrebno takav proces u svim detaljima protumačiti, opisati i opravdati nekim sistemom, da li je dopustivo sputavati ga nekim apstraktnim modelom? Model će se ipak nazirati, ali kreativnost će znati u određenom trenutku i odstupiti od njega, pa i negirati ga. To je najprepoznatljiviji signal prijelaza iz sheme na život.¹⁴

Takav vrlo složeni postupak koji zahtijeva punu zauzetost čovjeka već su utvrdili teoretičari dizajna. Navest ćemo samo dva karakteristična mišljenja, dvojice teoretičara i praktičara, iz različitih generacija, a koji o tome govore upravo u vezi s projektiranjem sistema oblikovne edukacije. (Njihove tvrdnje se odnose na pitanje edukacije profesionalnih dizajnera, ali pitanje opće oblikovne edukacije se u tom pogledu bitno ne mijenja, jer nam je danas jasno da i neprofesionalna oblikovna kultura mora sadržavati ne samo pasivnu nego i aktivnu sastavnicu, jer se svaki čovjek, u biti, pojavljuje kao sustvaratelj, jer se djelo dovršava u njegovu doživljaju, njegovu prihvaćanju ili odbijanju, tj. stavljanjem u funkciju, a da i ne govorimo o tome da nastavni program o kojem je riječ prati oblikovni vid *svakog* čovjekova djelovanja a to znači da svakog čovjeka smatra dizajnerom.)

Tomas Maldonado razmišljajući o tome »kako se boriti protiv samozadovoljstva u izobrazbi dizajnera« kaže doslovno:

»Ako je točno da je odlična filozofija edukacije dizajna osuđena na neuspjeh ako ne nastupi odgovarajuća strukturalna promjena, isto je tako tačno da nikakva strukturalna promjena nije izvediva bez odlične filozofije dizajna.«¹⁵

Walter Gropius, po svojoj praksi dijete svoga vremena a po svojoj misli čovjek budućnosti, potpuno jasno i izričito utvrđuje osobine dobrog planiranja (projektiranja) uopće a u planiranju oblikovne edukacije napose:

»Smatram da je dobro planiranje *ujedno i znanost i umjetnost*. Kao znanost analizira ljudske odnose, kao umjetnost koordinira ljudsko područje djelovanja u kulturnu sintezu.«¹⁶

Nešto kasnije on govori izravnije o radu na projektiranju i karakteru projektanta:

¹⁴ Odstupanje od, u osnovi, utvrđenog djela, negacija osnovne zakonitosti jedan je od glavnih osobina stvaralačkog postupka. Totalna vjernost kodificiranoj oblikovnoj pravilnosti znak je pomanjkanja izvornih ideja. Povijesni neostilovi su za to vrlo rječit primjer. Nikad nijedno izvorno umjetničko djelo ne slijedi do kraja pravilo svog stilskog opredjeljenja.

¹⁵ Tomas Maldonado, »Kako se boriti protiv samozadovoljstva u izobrazbi dizajnera«, *Bit*, 4, Zagreb, 1969, str. 21.

¹⁶ Walter Gropius, *Sinteza u arhitekturi*, Zagreb, Tehnička knjiga, 1961, str. 152.

»... projektant, vrijedan tog naziva, mora za ostvarenje istinske sin-teze budućeg društva zaista *imati široku i sveobuhvatnu viziju*. Mogli bismo je prozvati 'totalitet arhitekture'. Za takav cjeloviti pothvat potrebna mu je gorljiva strast žarkog pristaše i skromna popustljivost u suradnji s drugima, jer nije u stanju obaviti sve sám«.17

Uključujući sve ove vidove relevantne za posao projektiranja na-stavnog programa opće oblikovne edukacije, polazište dijalektički za-snovanog pristupa bi se moglo označiti u načelu i kao *filozofsko antro-pološko*, jer polazi od čovjeka kao ključne činjenice, i kao *humanističko*, jer čovjeka postavlja kao ključnu vrijednost (kako drugačije pristupiti poslu odgoja?) i kao faktor koji u objektivnoj stvarnosti posjeduje ne samo običnu proizvodnu i reproduktivnu nego i generativnu moć te na taj način ostvaruje svoju specifičnu ljudsku egzistenciju i esenciju.

Postavlja se pitanje: kako sve to obuhvatiti u oblikovno-odgojnom procesu? Problem je očito mnogo složeniji od onoga kako ga je spremna prihvatiti stroga znanost, ali je i nezaobilazan i svako izbjegavanje ili lažiranje osvećuje se u praksi. U skladu s dijalektikom i kibernetikom prvi bi se korak morao ostvariti kao određivanje one cjeline u kojoj se krećemo i u kojoj odgojno-obrazovni projekt mora zaživjeti, cjeline kao složenog sistema, kao superstrukture. Trebalo bi ostvariti »široku i sveobuhvatniju viziju«, kako bi rekao Gropius.

Ne polazimo od nekog općeg apstraktnog pojma ili modela nego od činjenice čovjekova djelovanja, jer je očito da je cilj odgoja i obrazo-vanja da osposobi čovjeka za djelovanje, očito je, što više, da se upravo kroz svoje djelovanje čovjek stvara i potvrđuje, a oblik, uporište obli-kovnog odgoja, rezultat je čovjekova djelovanja. Uvjereni smo da dija-lektički trokut, priroda-čovjek-djelo, svojom povezanošću i međudje-lovanjem još uvijek na najupotrebljiviji način izražava dinamičku su-perstrukturu u kojoj čovjek su-djeluje. Nije li i ključni problem suvre-mene kulture provjeravanje i ponovno utvrđivanje čovjekova položaja na potezu između prirode i njegova djela, druge prirode? Nije li, upravo zbog toga, to i najbolja osnovica na kojoj bi trebalo potražiti unutarnju povezanost sveukupnog odgoja i obrazovanja?

Ako tako zamišljenu čovjekovu proizvodnost shvatimo kao kulturu, u najširem smislu, onda ćemo odgoj moći odrediti kao proces samo-stvaranja, tj. samoodgoja, a ulogu odgojitelja doživjeti primarno kao ulogu buditelja svijesti o samoodgoju kao samostvaranju. Kibernetički rečeno to je *buđenje svijesti o ljudskoj autoregulaciji*, odnosno samo-upravljanju, samoupravljanju na individualnoj razini!

Umjetnost kao oblikovanje

Kako u tom okviru kulture odrediti oblikovni njen vid, ulogu oblika, ulogu kulture oblikovanja? Da li je u kontekstu kulture ta dionica već uobličena, kao područje »estetskoga«, područje »umjetničkoga«? Da li je to umjetnost? Čudno, mnoge »strogo« orijentirane znanstvene rad-nike još uvijek vrlo malo ili nikako ne uznemiruje mutnost i kontra-diktornost koja danas postoji u vezi s poimanjem umjetnosti.¹⁸ U svakom slučaju, treba imati povjerenja u umjetnost, ali baš zbog toga ne treba

¹⁷ Na istom mj., str. 162/3.

¹⁸ O nedoumicama u određivanju pojma umjetnosti kroz prošla vremena i posebno o suvremenoj dubokoj krizi toga pitanja vidi Vladislav Tatarkjevič, *Istorija šest pojmova*, Beograd, Nolit, [1980].

se miriti sa stanjem njene današnje neodređenosti. Treba poći na njene izvore i prihvatiti pothvat njezina redefiniranja i obnavljanja u njezinu najautentičnijem značenju. Iz tih razloga se dijelektički koncipirani nastavni program kreće na široj kulturno-oblikovnoj razini, rodnoj razini umjetnosti, a ne na njezinu užem ali nedovoljno određenom tlu. To više odgovara i antropološkom karakteru predmeta, oblikovna kreativnost se tako pojavljuje kao mogućnost čovjeka uopće, a ne samo nekih njegovih kategorija. Za sada je time stavljena u stranu podjela umjetnik-publika, vrlo bremenita problemima. Zaokupljeni smo dakle vrijednosnim poimanjem oblika, svuda gdje se on nalazi kao nosilac vrijednosti. Teško je jednom za svagda odrediti gdje je to. Uostalom koji oblik nije potencijalni nosilac vrijednosti, pozitivnih ili negativnih? Koji oblik ne djeluje povratnom spregom na čovjeka? Nismo li tu na tragu zasnivanja neke opće teorije oblika, odnosno oblikovanja?¹⁹ Ne susrećemo li se tu s tezom o ontičkom karakteru oblika, tj. s teorijom da oblik participira u samoj biti stvari? U toj vizuri tvrdnja o samostvaranju čovjeka kao smislu oblikovanja, a prema tome i oblikovnog odgoja, dobiva sve više na snazi. On tako postaje potraga i *otkrivanje vlastitog identiteta* ili, kao što bi rekao Enzo Paci, »Naći svoje mjesto u svijetu znači pronaći najbolju *formu* života«.

Oba programa na istom tlu

U tako zamišljenoj makrostrukturi kulture okrenuti se prema jednom njezinu detalju, kulturi isključivo prostorno-vizualnog oblika, predstavlja sužavanje zadatka. Tu se konačno dijelektički koncipirani program susreće s područjem na kojem se zatvorio lingvistički koncept likovnog obrazovanja te on može iskoristiti i njegove »usluge«. Uostalom sve dosadašnje formalističke teorije, uključivši tu i strukturalističku, u velikoj su mjeri razjasnile unutarnju dinamiku oblika. Međutim, budući da se suočeni s oblikom susrećemo i s različitim mogućnostima njegove interpretacije, dobro je da upozorimo, i u tom slučaju, na slabost jednostranosti isključivo lingvističke interpretacije. Izgleda da ona svojim sistemom obuhvaća samo dio ostvarenog likovnog fenomena, onaj dio koji karakterizira intelektualni, apstraktni senzibilitet, prepoznatljiv po svojoj, više ili manje vidljivoj, apstraktnoj potki. Međutim onaj dio likovnosti koji bi teoretičari nazvali *Einfühlungom*, uosjećavanjem, uživljavanjem u složeni sklop likovnog prikaza kao cjeline, ponuđeni lingvistički koncept će možda uspjeti zahvatiti samo rubno ili nikako. Očito je da je to područje psiholoških i psihoanalitičkih pristupa. Jednako tako je na lingvistički koncept teško svodljiv i pomoću njega teško »čitljiv« onaj umjetnički oblik koji svoj smisao vidi primarno u društvenom angažmanu, čak i onda kad ga ne izražava samo temom nego prije svega likovnom formom.²⁰ Sigurno je da totalitet umjetničkog djela uključuje sve ove aspekte, ali ne uvijek sve u istoj mjeri i na isti način.

¹⁹ Kao što je poznato Goethe je prvi govorio o općoj srodnosti oblika u prirodi i čovjekovu djelovanju i razmišljao o jednoj općoj znanosti, morfologiji, koja bi se bavila oblikom. Danas su takva razmišljanja vrlo aktualna. Navedimo samo jednu impresivnu studiju o umjetnosti s tog aspekta: R. Huyghe, *Formes et forces (Oblici i sile)* s karakterističnim podnaslovom »Od atoma do Rembrandta«, Paris, Flammarion, 1971.

²⁰ Pierre Francastel, *Studije iz sociologije umjetnosti*, Beograd, Nolit, 1974.

Pitanje sinkronije i dijakronije

Postoji još jedna metodološka dvoumica u kojoj se dva programa razilaze. To je pitanje dijakronije, vremenskog aspekta ili aspekta preobražavanja oblika u vremenu. (U praksi, nešto pojednostavnjeno rečeno, to se pitanje pojavljuje kao pitanje uloge povijesti umjetnosti u nastavnom procesu.) Postojeći, lingvistički nastavni program, dosljedno zaokupljen sinkronijskom jasnom sistematičnošću u suženim okvirima, izbjegava dijakroniju te se tek u *jednoj* (!) nastavnoj jedinici pojavljuje »Analiza umjetničkih djela u historijskom slijedu (izbor)«, koja bi trebala obuhvatiti umjetnost od prapovijesti do Konjovića (!).

Prividna uspješnost egzaktnosti se ponovno javlja, kao i ranije, kao rezultat izbjegavanja i negiranja superstrukture, tj. nedovoljno jasne složenosti životne prakse u dimenziji vremena i svođenja strukture oblika isključivo na plošnost sinkronijskog presjeka. Dijakronija je očito neuhvatljiva za kriterij lingvističkog sistema, ali ona predstavlja osnovicu za odčitavanje nekih bitnih elemenata kako za spoznavanje smisla oblika tako i u potrazi za smislom čovjekova djelovanja. Brisati to ogromno iskustvo, znači vraćati ljudsku svijest u prapovijest, na početak. Ni faktor objektivne stvarnosti, ni faktor subjektivne stvarnosti se ne mogu odrediti bez njihovih vremenskih dimenzija. Povijesni slijed njihovih međuodnosa ima i svoj odjek u povijesnom slijedu transformacije forme. »Forma omeđuje vrijeme, izdvaja ga i veže za sebe: kratko rečeno stvara ritam« (E. Paci). Kako je shvatiti izvan toga, a da je se bitno ne osiromaši? Odreći se dijakronije, znači osiromašenje čak i sa stanovišta posve prirodnoznanstvenih metoda, jer to znači odreći se *promatranja* čovjeka kao vrste i njegova društva u njihovu djelovanju unutar njihova prirodnog, tj. povijesnog vremena. Međutim, izgleda da je za pristalice »jasne spoznaje«, i u umjetnosti, veći doživljaj jasno utvrđivanje činjenica, makar i rubnih, makar i mrtvih, nego li pustolovno ulaženje u manje prozirne vode konkretnog života, a to znači i umjetnosti. To je, u krajnjoj instanci, ispravno ako se krećemo isključivo na tlu stroge znanosti, ali umjetnost ne raste iz znanstvenih modela nego iz totalnog odnosa prema konkretnom životu. Život se živi i doživljava kao cjelovit čin, u kojem znanje (znanost) predstavlja važan faktor, ali niti jedini, niti isključivi, niti zaključni. Vjerojatno bi upravo područje oblikovne kulture (umjetničke, estetske) trebao biti poligon za razvijanje totaliteta kreativnih čovjekovih moći, komplementarnih njegovim umnim sposobnostima. Istinska sinteza ovih dvaju vidova čovjekove ličnosti moguća je samo ako se svaki od njih samostalno razvije u svojoj specifičnoj domeni. Njihovo poistovjećivanje već u prvom dodiru ne predstavlja sintezu nego nesporazum i konfuziju.

Ili, kao što bi rekao G. C. Argan:

»Projekt, kojega umjetnost mora pružiti metodološki model — predstavlja napokon manevarsku obranu društvenog historijskog života u njegovu svakidašnjem sukobu s eventualnošću i slučajem«. ²¹

²¹ Giulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umjetnosti*, Beograd, Nolit,

Slično kaže i Buckminster Fuller, tek nešto drastičnije i konkretnije:

»Specijalizacija na svim područjima pomoću edukativnog sistema bila je sredstvo jučerašnje tiranije i strategije podijeli-pa-vladaj. Ako čovječanstvo želi preživjeti na našoj planeti, ono mora postati općepismeno, kooperativno i s urođenim (? razvijenim? J. V.) smislom za *sveobuhvatno predviđajuće oblikovanje* u kojem svako ljudsko biće nastoji postići udobnost života drugih ljudskih bića«.²²

* * *

I na kraju: pjesma nije prevediva ni s jednog jezika u drugi jezik, niti slika u riječ, niti riječ u kamen, niti u svjetlo, niti riječ u drugu riječ, ali ima mnogo načina da govorimo o djelu. Možda smo mu najdalje upravo onda kad mislimo da se nalazimo usred njega, ali — zatvoreni. *Znanje* ne može zamijeniti *doživljaj*, iako sve što volimo nastojimo i spoznati, što je moguće potpunije.

Zatim, slikovito rečeno, oblik (srce djela) na anatomskom stolu, izdvojen i »osamostaljen« ili »u živo«, u službi čovjeka, *u funkciji koja je bit njegova postojanja?* Svojevrsna anatomija ili fiziologija? To su dva različita projekta, drugi obuhvaća prvoga, prvi bez drugoga... Čemu? To je pitanje.

I kancerozno tkivo je alternativno, oslobođeno tkivo, »bez svrhe«, a najviše buja kad, proždirući vlastitu živu podlogu, žuri prema samouništenju, kao jedinom smislu svoga postojanja. Sindrom Marquezove Makonde postaje okrutno aktualan.

Josip Vrančić: TEACHING HISTORY OF ARTS AND ART CULTURE BETWEEN DIALECTICS AND LINGUISTICS

(Some remarks on the secondary school arts programme)

S u m m a r y

Analyzing the discussions concerning the art culture programme in the secondary school the author points out two basic emerging tendencies. The first and wider tendency, starting from the modern theory of design (total design, i. e. the design of man's environment) and having certain philosophic-anthropological orientation, envisages art culture in the dynamic context of the nature-man-work dialectical triangle (culture, form) and develops the idea of art culture from the formative character of total human activities in the co-ordinates of synchrony and diachrony. The second programme tends to look at art culture primarily as learning »visual language«, whereby its linguistic-structuralist character can be recognized together with the complete isolation of forms on the synchronic level.

As a founder of the theoretical basis of the first programme the author has a critical attitude towards an independent linguistic approach to art culture and accepts it only within a wider dialectic model, supporting his arguments by the works of the linguistics of de Saussure, Wiener, Chomsky and Martinet, and by the design and art theoreticians such as Gropius, Maldonado, Eco, Paco and Argan.